

## **КОНСЕРВАТИВНИЙ АВАНГАРД: ФУГИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Е. ІЗАЇ ТА Б. БАРТОКА**

*Створений Й. С. Бахом жанр фуги для скрипки соло стає актуальним для композиторів ХХ століття. Аналіз творів Е. Ізаї та Б. Бартока показує, як ідеї Баха знайшли продовження у руслі розвитку жанру фуги для скрипки соло. Ізаї та Барток не відмовилися від тонального мислення, а запропонували нові варіанти користування тональністю.*

**Ключові слова:** *поліфонія, фуга, фугато, скрипка, тема, експозиція, інтермедія, фактура, тональність*

Початок ХХ сторіччя у академічній музиці асоціюється насамперед з творчістю композиторів Другої віденської школи. Вони, як відомо, відмовилися від використання тональної організації музичної тканини, запропонували власний альтернативний спосіб. Проте знехтувану нововіденцями ідею тональної організації музичного матеріалу активно опрацьовували інші їх колеги. Вони займалися пошуком нових ресурсів у рамках тональної організації музичного твору, підступаючи, як їм вважалося на той час, до крайніх меж тональності. Парадокс, але слухові враження від оновленої тональності сприймалися більш переконливо як самими виконавцями творів, так і слухачами, на відміну від позатональних експериментів у творах композиторів Другої віденської школи.

Мета статті – продемонструвати результати, які приносить використання засобів тональної організації в межах оновлення традиційних форм тональної музики на прикладі фуг для скрипки соло.

Однією з основних тенденцій у творчості композиторів ХХ сторіччя можна вважати звернення до спадщини епохи Бароко, зокрема до музики Йоганна Себастьяна Баха. В реалізації цієї тенденції, якщо зосередитись саме на фугах для скрипки соло, протягом ХХ століття можна відокремити дві хвилі. Перша розпочалася з моменту появи на концертній естраді скрипаля Йозефа Йоахіма. Саме він здійснив виконавських ажіотаж навколо творів Баха для скрипки. Не довелося довго очікувати відгуків у тогочасному композиторському середовищі: нові опуси сонат для скрипки соло стали з'являтися досить часто. Імпульсом для початку другої хвилі стала ювілейна дата 1950 року – двохсотріччя від дня смерті Баха. Але хронологічно

твори тим або іншим чином пов'язані з творчістю Баха з'являються протягом всього ХХ сторіччя. Жанр фуґи для скрипки соло також не став виключенням.

Першим композитором ХХ сторіччя, який став писати фуґи для скрипки соло був Макс Регер. У його творчому здобутку знаходимо два окремих опуси сольних скрипкових прелюдій та фуґ (ор. 131а та ор. 117), та дві фуґи розміщені у циклах сонат № 1 та № 4 ор 42 для скрипки соло. У цей же час свій варіант «малого циклу» представив нині маловідомий композитор, але свого часу знаний скрипаль Франц фон Вечей, відомий зокрема у якості першого виконавця концерту для скрипки Яна Сібеліуса (на той момент скрипалю було лише дванадцять років). Потім під час турне по Європі Вечей супроводжував Барток, який виконував партію фортепіано на концертах Вечей. «Прелюдія та фуґа до мінор» для скрипки соло – перший композиторський досвід Вечей, датований 1914 роком та присвячений вчителю Вечей відомому скрипалю Ене Хубаї.

Майже через десять років після цього виходить з друку збірка сонат для скрипки соло французького скрипаля та композитора Ежена Ізаї. Сам автор не заперечував, що свої опуси написав під враженням скрипкових сонат та партит Баха [2, с. 21]. Прямий доказ захоплення Ізаї творами Баха знаходимо серед музичного матеріалу: у першій частині Сонати № 2 для скрипки соло композитор цитує фрагменти з першої частини Партити № 3 для скрипки соло Баха. Цикл сонат Ізаї більш схильний до естетики пізнього романтизму, але вплив барокових поліфонічних технік у ньому є досить значним. Наприклад, у другій частині Сонати № 4, Сарабанді, Ізаї використовує барочну техніку *contrapunto obligato*.

Існує два значення цього терміну: свідоме зобов'язання уникати певних прийомів, на зразок плавного руху чи синкопи, або навпаки, зобов'язання їх постійного використання. Ізаї, створюючи Сарабанду, застосував найбільш розповсюджений вид цієї техніки – сольмізаційне *obligato* – постійне використання заздалегідь заданої послідовності нот. Кожний такт Сарабанди містить фігуру з чотирьох нот: g-fis-e-a, яка переміщується між голосам, артикулюється різними способами, стає головною мелодичною лінією або переходить до фону.

Приблизно в цей же час, а саме у 1931 році, до жанру фуґи для скрипки соло звернувся радянський композитор Генрих Літінський. На той час він був викладачем поліфонії (від студентів він отримав прізвисько «Генрих-квінтолов») та завідуючим кафедрою композиції у Московській консерваторії. Обставини, за яких Літінський звернувся

до жанру сольної скрипкової фуги, нам не відомі, але зрозуміло, що авторитетний викладач-поліфоніст та помірно консервативний композитор цікавився новими тенденціями у розвитку поліфонічної музики.

Кульмінацією першої хвилі зацікавленості творами Баха для скрипки соло у ХХ сторіччі стала Соната для скрипки соло Бели Бартока. Деякі науковці навіть характеризують цей твір як «четверту сонату Баха»: настільки близькою до принципів поліфонії Баха виявилася ця музика.

Перш ніж переходити до аналізу музичного матеріалу, необхідно зробити попереднє зауваження щодо методики аналізу. Отже, одне з питань, котре стосується аналізу будь-якої фуги, полягає у визначенні кількості голосів, які вона має. Вирішити його можливо за допомогою методу партитурного аналізу. Його суть в тому, щоб кожний голос фуги записати на окремому нотному стані. У кінцевому варіанті фуга постає перед дослідником у вигляді партитури. Застосування методу партитурного аналізу дає змогу бачити всі голоси, що беруть участь у фузі.

Для сольних скрипкових фуг проблема кількості голосів є першочерговою. З часів Баха у фузі для скрипки соло кількість голосів не є стабільною: можна виділити облігатні та додаткові голоси, які досить часто подвоюються, особливо у інтермедіях.

Цікаво, що у фугах Баха для скрипки соло беруть участь три облігатні голоси, а починаючи другої половини ХVІІІ сторіччя кількість голосів зменшується до двох. Причиною цього є новий удосконалений смичок. За часів Баха натяг волосу смичка виконавець міг регулювати сам під час процесу гри. З появою колодочки та гвинта грати одночасно три голоси по трьом струнам смичком нової конструкції стало фактично неможливо. Тому Фугато Ізаї має два облігатні голоси. Хоча фуга Бартока має три облігатні голоси, вони взаємодіють між собою переважно по діагоналі. Взагалі, одночасне звучання трьох голосів у фугах композиторів ХХ сторіччя зустрічається переважно лише у акордовій фактурі.

Ізаї та Барток, наслідуючи традицію Баха, використали фугу у якості однієї з частин сонати для скрипки соло. Хронологічно твори Ізаї та Бартока розділяє понад двадцять років: Ізаї створив цикл з шести скрипкових сонат для скрипки соло у 1923 році, Барток написав сонату за рік до смерті – у 1944. Твори обох композиторів тісно пов'язані з іменами скрипалів-віртуозів: Сонату № 1 Ізаї присвятив

Йозефу Сігеті, тоді як Барток написав сонату для скрипки соло на замовлення Іегуді Менухіна.

Дослідник творчості Бартока І. В. Нестьєв висловлює думку, що задум створити сонату для скрипки соло з'явився у Бартока ще на початку тридцятих років. У той час він познайомився з керівником відомого Амар-квартету, у складі якого також виступав Пауль Хіндеміт [1, с. 647]. Логічно, що працюючи над сольними скрипковими фугами, композитори від початку орієнтувалися на практично необмежені виконавські можливості виконавця.

Незважаючи на подібність виконавських ресурсів, композитори по-різному підійшли до створення фуг. При цьому обидва автори спирались на головний принцип формотворення скрипкових фуг, запропонований Бахом. Його суть у контрастному зіставленні двох чинників – поліфонічного багатоголосся, побудованого на матеріалі теми фуги, та одноголосних віртуозних інтермедій.

Друга частина Сонати № 1 Ізаї має назву «Фугато», хоча викристані композитором прийоми поліфонічних технік відповідають потребам жанру фуги. Чому автор використовує термін «фугато»? Відповідь на це питання, можливо, криється у особливостях теми. Вона не є тонально стабільною, бо має в собі другий низький фригійський ступінь, який гармонізується різними способами. За мірками французької теорії фуги тема у фузі мала бути тонально стійкою.

Тональність Фугато, соль мінор, співпадає з тональністю фуги з Сонати № 1 для скрипки соло Баха. Якщо ми згадаємо тему фуги Баха, то її також важно назвати стабільною по ладовим критеріям: рух мелодії від домінанти до III ступеню у соль мінорі можна також уявити як хід від III ступеню до тоніки у паралельному мажорі. Ладова нестабільність теми не заважає Ізаї у вільній частині фуги провести тему одинадцять разів. Цікаво, що сьоме проведення теми у тональності паралельного мажору звучить одноголосно, що створює ефект початку контрекспозиції. Наступні за ним восьме та дев'яте проведення теми залишають нас у Сі-бемоль мажорі, а ось за допомогою десятого проведення фуга модулює у нову тональність до мінор. Перед останнім проведенням теми у головній тональності Ізаї використовує, як і Бах у фузі соль мінор, домінантовий органний пункт. Але у Баха звук домінанти (нота ре) був частиною прихованого двоголосся у одноголосному віртуозному пасажі інтермедії.

У Фугато Ізаї переважають віртуозні інтермедії з щільною насиченою фактурою. У викладенні віртуозних пасажів Ізаї використовує інтервали терції та сексти. При цьому пасажі інтермедій ритмічно

різнобарвні: шістнадцяті тривалості Ізаї групує у тріолі та секстолі. Також у інтермедіях спостерігаємо активний розвиток гармонії з великою кількістю модальних ступенів. Розділи Фугато у яких з'являється матеріал теми мають більш прозору фактуру ніж ті, у яких тема не проводиться. З погляду сучасного аналізу фуґи, та відносно запропонованих Бахом принципів сольної скрипкової фуґи, фуґато Ізаї також можна вважати повноцінною фуґою. Мабуть композитор, використавши назву Фугато, тверезо оцінював свої поліфонічні можливості у порівнянні з технікою Баха та засоромився застосувати назву «фуґа».

Звертаючи увагу на особливості теми фуґи Бартока помічаємо, що її мотивна будова близька до будови тем фуґ соль та ля мінор Баха, а саме принципам «ядра та розгортання». А ось масштаб теми перевищує навіть масштаби теми до мажорної скрипкової фуґи Баха. Тема Фуґи Бартока налічує двадцять чотири ноти, які можна розбити на п'ять мотивів. Зазначимо, що останньому п'ятому мотиву дістається формоутворююча функція. Його відсутність у проведеннях теми у вільній частині фуґи дозволяє розпізнати повні проведення теми від її скорочених варіантів чи інтермедій. Як об'єднуючий фактор всіх мотивів теми виступають інтервали великої та малої терцій.

Цікаво, що практично всі тривалості теми – вісімки. З двадцяти чотирьох нот лише дві є чвертями. На відміну від пауз, тривалості яких більш різноманітні: чотири чверті та сім вісімок. Саме присутність пауз у темі фуґи формує її метроритмічний вигляд, який надалі дає змогу розпізнавати матеріал теми серед загального матеріалу вільної частини фуґи. Фактично тема стає у фузі «тонікою». Масштабність теми у Бартока зумовлена необхідністю закріпити основний тон у пам'яті слухачів.

Подібність між фуґами Баха та Бартока помітна у експозиціях фуґ. Запропонований Бахом прийом додаткового проведення теми у експозиції Барток використовує, але інтерпретує на свій розсуд. В експозиції фуґи Бартока додаткове проведення теми варіюється: окремі мотиви теми зменшуються та метрично зміщуються, деякі звуки замінюються енгармонізмами.

У фузі для скрипки соло Барток сформував власний тип контрасту, котрого не було у фуґах Баха. В його основі зіставлення теми та «не теми» у фузі. Наприклад, перші два проведення теми у вільній частині фуґи на фоні хроматичних фігурацій «нетематичного» походження. Різницю між принципами роботи з темою Баха та

Бартока бачимо у вільній частині фуги. На відміну від Баха, у Бартока тема жодного разу не з'являється у тому вигляді, в котрому вона була представлена в експозиції фуги. Кожне з трьох проведення презентує тему у новому, раніше не використовуваному варіанті. Спочатку тема проходить у верхньому голосі на фоні хроматичних фігурацій. Потім експонується у зверненні. Втретє звучить у акордовій фактурі. Тут з темою контрастує віртуозний одноголосний контрапункт, заснований на зверненні та горизонтальному переміщенні мотивів утриманого протискладення. Але перед третім проведенням теми Барток використовує дуже складний с виконавської та технічної сторони для скрипкової музики прийом стреттної імітації. Її використання стає можливим за допомогою комбінування різних прийомів гри на скрипці: arco, pizzicato обох рук та флажолетної техніки.

Експерименти з тональністю у Ізаї та Бартока вплинули на загальну структуру фуг для скрипки соло. У Бартока у вільній частині фуги матеріал теми рівномірно розподілений між проведеннями та віртуозними інтермедіями, тоді як у Ізаї у вільній частині тема сконцентрована в небагатьох проведеннях і наче ризикує бути витісненою віртуозним одноголоссям. В обох зразках фуг в той же час головний принцип контрасту, закладений Бахом, лишився для жанру фуги для скрипки соло незмінним. Новизна звучання у фугах Ізаї та Бартока досягається завдяки оновленню прийомів скрипкового виконавства, а також розширенню діапазону традиційних засобів висотної організації та формування.

Ежен Ізаї та Бела Барток знайшли різні шляхи до оновлення тональної системи. Ізаї максимально розширює межі традиційної «трьохфункціональної» (тоніка–домінанта–субдомінанта) тональності. Він робить це за допомогою використання великої кількості хроматизмів. Композитор пропонує два способи використання хроматизму. Прикладом першого способу є другий низький (фрігійський) щабель у лаконічній темі фуги, прикладом другого – альтеровані гармонії у масштабних інтермедіях. В фузі Бартока тональна організація ґрунтується на принципі постійного ствердження центрального тону. Акорди у більшості випадках нетерцової структури, бо основою для побудови вертикалі у Бартока є горизонталь.

Наступні композитори, які зверталися до жанру фуги для скрипки соло тепер мали змогу враховувати не тільки традиції поліфонії Баха, а й зразки фуг сучасних авторів. Після другої світової війни у жанрі фуги для скрипки соло експериментували переважно компо-

зиторів радянської школи, особливо коли знаходились на етапі навчання або викладали поліфонію.

Так, студент першого курсу консерваторії Альфред Шнітке 1953 року здійснив спробу реалізувати свої композиторські амбіції у жанрі фуги для скрипки соло. У перелік своїх творів цей ранній учбовий опус Шнітке додав відносно недавно, у 1993 році. Про існування фуги для скрипки соло композитор сам повідомив у листуванні з Олександром Івашкіним. Пізніше рукопис фуги було знайдено у родинному архіві Шнітке у Голдсмїтс-колледжі Лондонського університету [3, с. 9].

У 1960 році викладач інструментовки та автор добре відомої праці «Інструменти симфонічного оркестру» Михайло Чулак створив «Імпровізацію та фугу» для скрипки соло. Композитор Дмитро Смірнов, який за часи СРСР стояв біля джерел формування нової Асоціації Сучасної музики (АСМ-2), навчаючись на третьому курсі консерваторії у Москві у 1970 році написав «Дві фуги для скрипки соло». Сьогодні Смірнов мешкає у еміграції та продовжує свій творчий шлях композитора. Композитор Володимир Кривцов, відомий широкому загалу роботами для кіностудії «Союзмультфильм» спочатку створив «Арію та фугу» для альту соло (1975 рік), а потім «Прелюдію та фугу-токкату» для скрипки соло (1976). У 1983 році Давид Кривицький у Сонаті № 3 для скрипки соло у якості другої частини циклу також використав фугу. Один з останніх зразків фуги для скрипки соло у 1997 році написав сучасний скрипаль та композитор Ілля Грінгольц. Фуга входить до циклу «Сонати-Бахіани». За цей твір Грінгольц отримав премію на конкурсі «я-композитор» у Санкт-Петербурзі. Грінгольц, мабуть, перший після Ізаї композитор, який створив фугу розраховуючи на власні виконавські можливості. Серед досягнень Грінгольця-скрипаля перша премія та два спеціальних призи на міжнародному конкурсі «Премія Паганіні» у місті Генуя.

Аналіз фуг для скрипки соло ХХ сторіччя ілюструє те важливе положення, що фуга є особливим принципом музичного письма, який можна реалізувати лише у межах певної тональності. Композитори Ізаї та Барток, творчість яких хронологічно співпадає з розвитком авангардних течій у музиці, запропонували відмінні один від одного заходи щодо оновлення тональної системи, застосувавши свої нові принципи у такому консервативному, на перший погляд, жанрі як фуга для скрипки соло. Питання чи залишається тема фуги єдиним носієм тональності, або все ж таки тональність як принцип розповсюджується на весь твір в цілому на сучасному етапі розвитку

поліфонії залишається не вирішеним остаточно. У будь-якому випадку тональність, яка виступає у функції центру, являє собою опору для всього музичного матеріалу. Проблема залишається тільки у визначенні часу, коли виникає відчуття тонального центру: тільки у момент проведення теми чи протягом усієї фуґи. Єдиної відповіді зараз не існує, тому мета музикознавців полягає у спостереженні та зосередженому вивченні всіх тенденцій, що зустрічаються під час аналізу музичного матеріалу. Адже все різноманіття варіантів у музиці неможливо привести до одного єдиного вірного знаменника. За безліччю варіантів слід бачити сукупність загальних тенденцій.

### Література

1. Нестъев И. Бела Барток [текст] / И. Нестъев. – М. : Музыка, 1969. – 798 с.
2. Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло [текст] / В. Рабей – М. : Музыка, 1970. – 211 с.
3. Шнитке А. Сочинения для скрипки соло и альты соло [ноты] / А. Шнитке собрание сочинений по материалам архива композитора серия VI том 1 тетрадь 7 – Спб. : Композитор, 2011. – С. 9–17.

***Жигалова Е. Консервативный авангард: фуґи для скрипки соло Э. Изаи и Б. Бартока.** Созданный И. С. Бахом жанр фуґи для скрипки соло становится актуальным для композиторов XX века. Анализ произведений Э. Изаи и Б. Бартока показывает, как идеи Баха нашли продолжения в русле развития жанра фуґи для скрипки соло. Изаи и Барток не отвергли тонального мышления, а предложили новые варианты использования тональности.*

***Ключевые слова:** полифония, фуґа, фуґато, скрипка, тема, экспозиция, интермедия, фактура, тональность.*

***Zhigalova K. Conservative avant-garde: fugue for solo violin by E. Ysaÿe and B. Bartok.** The composers of the second Viennese school at the beginning of 20<sup>th</sup> century gave up use of key. Some their colleagues vice versa began actively to experiment with key.*

*Aim of the article to show results that are brought by the use of the facilities of the voice-frequency thinking within the framework of the updating of forms of the voice-frequency music in an example of the fugue for solo violin.*

*Created by J. S. Bach the genre of the fugue by the solo violin becomes actually for 20<sup>th</sup> century composers. Composers from different countries appealed to him throughout the centuries. Almost all the authors' fugues knew how to play the violin. Composers of the Soviet period experimented in genre of the fugue for solo violin in a period after the Second World War. Fugue for solo violin wrote by Schnittke, Litinsky, Chulaki, Kryvtsov, Smirnov, Krivitsky, Gringolts.*



*A role model for Ysaÿe and Bartok in genre of the solo violin sonatas and fugues in particular, were the works by Johann Sebastian Bach, three sonatas for solo violin. The main principle of forming the solo violin Bach fugues is the comparison of two contrasting factors – polyphonic polyphony, inspired by the theme of the fugue, and monophonic virtuosic interludes.*

*The main question that needs to be answered when analyzing any fugue: how many voices are in fugue? You can respond to it using the score method of the analysis. The main idea of this method is that each voice of the fugue to record on a separate line. In the end we will see the fugue in the form of the score. This will allow you to see all the voices that participate in the Fugue. When analyzing fugues for solo violin is very important. Since the Bach's time the number of voices in a violin fugue was not stable. In Bach fugues for violin there are three compulsory and one additional voice. Since the second half of the eighteenth century the number of voices in the fugue for violin reduced to two voices. The reason is the change in bow design. Fugato Ysaÿe has two voices. Bartok fugue has three voices. But the simultaneous sounding of the three voices in the fugues by 20<sup>th</sup> century composers is rare, and only in choral texture.*

*Eugène Ysaÿe and Béla Bartók are suggested different ways to update the tonal system, using their new principles, in such a conservative genre like fugue for solo violin. It should be noted that Ysaÿe uses the header Fugato. Detailed polyphonic analysis allows considering this part of the sonata be regarded as a true fugue. Ysaÿe extended the borders of the traditional key. Composer offered two methods of use chromatic scale. Bartok used principle of permanent approval of central tone. Key duty the theme of fugue begins to perform the.*

*Experiments with the tone by Ysaÿe and Bartok affect the overall structure of the fugue for solo violin. Bartok evenly distributes the material theme. In fugato Ysaÿe theme in free part is performed fewer times. Monody displaces like the theme. The main principle of contrast was developed by Bach fugues in both composers remains unchanged. In both samples fugues at the same time, the main principle of contrast inherent Bach, left for the genre of the fugue for solo violin unchanged. Novelty of playing by Ysaÿe and Bartok fugues is achieved by updating the techniques of violin playing, to expand the range of traditional means of altitudinal organization and morphogenesis.*

*The fugue is a special principle of musical writing that can be realized within the boundaries of a specific tonality. Analysis of fugues for solo violin written in the 20<sup>th</sup> century confirms this idea. Creativity Ysaÿe and Bartok coincide chronologically with the development of the avant-garde in music. But composers prefer conservative methods of working with musical material and opt for this traditional genre such as the fugue for solo violin.*

**Key words:** *polyphony, fugue, fugato, violin, theme, exposition, interlude, texture, key.*